ISSN 0130-7673

ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

16+

[4] 2013

КРУГОВОРОТ МАСОК: МИСТИФИКАЦИЯ ИЛИ ФАЛЬСИФИКАЦИЯ?

Основан в 1955 году

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

В рубрике «Мемуар» опубликованы фрагменты из «Автобиографии фальсификатора» — книги английского художника и реставратора Эрика Хэбборна (1934–1996), наводнившего музеи с именем и частные коллекции высококлассными подделками итальянских мастеров прошлого. Перед нами довольно стройное оправдание подлога: «… вопреки распространенному убеждению, картина или рисунок быть фальшивыми просто не могут, равно как и любое другое произведение искусства. Рисунок — это рисунок… а фальшивым или ложным может быть только его название — то есть, авторство». Перевод Михаила Загота.

- Эрик Хэбборн. Автобиография фальсификатора
  -
  - Пролог
  - Глава XI Синимая маску
  - Эпилог
- notes
  - 1

Эрик Хэбборн. Автобиография фальсификатора

Эрик Хэбборн. Автопортрет

Пролог

Жил когда-то на свете бедный художник по имени Винсент Ван Бланк. Он был так беден, что жил на чердаке. Он почти ничего не ел, а когда на улице было холодно, ему, чтобы согреться, приходилось жечь свои непроданные картины.

Винсент был гений, но этот факт оставался незамеченным, и искусствоведы, дилеры и коллекционеры были единодушны в полном неприятии его самого и его шедевров. И вот однажды Винсент решил отомстить всем этим невеждам, которые правили бал в мире искусства, и написал еще один шедевр, но на сей раз в стиле признанного мастера, а именно Леонардо да Винчи. Сжигать картину Винсент не стал, а слегка ее подсушил, на ней появились трещинки — и в эти трещинки он втер пыль столетий.

После этого Винсент якобы обнаружил своего Леонардо во флигеле одной титулованной дамы, которой пообещал определенный процент от возможного дохода.

Оценить находку пригласили эксперта, и тот, ко всеобщему восторгу, заявил: это подлинный Леонардо, самого высокого качества, и рынок наверняка оценит эту картину очень дорого.

Наступил день торгов, и шедевр Винсента потянул на достойную цифру — миллион фунтов. Картину приобрела крупная государственная галерея, и толпы обожателей живописи наслаждались шедевром целых десять лет, не в силах устоять перед магией дорогостоящего полотна.

Увы, в своем практически совершенном Леонардо бедный Винсент (прошу прощения, богатый Винсент, потому что его чердак уже успели переоборудовать и назвать пентхаусом) допустил одну дурацкую оплошность. На втором плане он по случайности изобразил телефон, и этот анахронизм был обнаружен остроглазым журналистом, который проверил факты и выяснил: телефон был едва ли не единственным устройством, которое Леонардо как раз и не изобрел. Журналист исполнился решимости разоблачить Винсента и сорвать с него маску (я забыл сказать читателям, что Винсент всегда носил маску, поэтому узнать его не составляло труда). Журналист припер его к стенке неопровержимыми уликами — и Винсент во всем признался. «Да, этого Леонардо нарисовал я, чтобы отомстить невеждам-искусствоведам, которые не хотели видеть во мне гения».

Эта история попала во все газеты, Винсента нарекли королем фальсификаторов. Одна нахальная воскресная газета намекнула, что он не король, а королева, но, в общем, все сошлись во мнении: так одурачить экспертов мог только подлинный гений.

Впрочем, вскоре общественное мнение изменилось на противоположное, и все заклеймили Винсента как бесталанного поденщика, который безуспешно марает холст, просто чтобы не умереть с голоду, и как его мазня а-ля Леонардо оставалась неразоблаченной так долго, понять совершенно невозможно.

Многие стали намекать: вообще-то они всегда знали, что картина была жалкой подделкой, но держали это знание при себе — опасались, что их обвинят в снобизме. А наш Винсент пристрастился к спиртному и наконец-то стал получать удовольствие от жизни.

Глава XI Синимая маску

Искусствоведы — люди не такие уж ненужные. Не будь их, кто после нашей смерти объяснит, что наши плохие картины — это подделки?

Макс Либерманн

Обходительные и благоразумные, с лицами, напоминавшими серебряные чайнички, лучшие арт-дилеры и аукционисты в районе лондонской Бонд-стрит давно выработали иммунитет к скандалам в мире искусств. Их девиз — уклончивость и осмотрительность, в соединении с устоявшейся практикой (среди членов Британской ассоциации дилеров-антикваров) возмещать стоимость любой подделки. И когда две недели назад в Лондоне впервые за многие годы разразился крупнейший в мире живописи скандал, связанный с подделкой произведений искусства, он вверг арт-дилеров и аукционистов в крайнее замешательство.

Так начиналась статья, опубликованная в лондонской газете «Таймс» 13 сентября 1976 года. Скандал не имел никакого отношения ко мне, но его можно считать прелюдией к моему собственному рассказу, который приведет в еще большее смущение людей «с лицами, напоминающими серебряные чайнички», поэтому я позволю себе процитировать эту статью еще несколько раз.

На пресс-конференции розовощекий и белобородый кокни-лондонец, 59-летний художник и реставратор Том Китинг, заявил, что за последние двадцать пять лет он наводнил рынок живописи гигантским количеством (от одной до трех тысяч) стилизаций и подделок усопших художников, начиная с голландцев XVII века и заканчивая Констеблем и немецкими экспрессионистами. Без капли смущения Китинг признался: имитатор из него никудышный. Все, кто, видя его работы, не сомневается в их принадлежности великим художникам, просто не в своем уме. Мало того, Китинг и не рассчитывал, что его подделки смогут пройти проверку: прежде чем взяться за работу, он выводил на чистом холсте слова «подделка», «Китинг» или просто какое-то грубое слово; для этой цели в ход шла краска на свинцовой основе, которая должна была проявиться под рентгеновскими лучами. Тем не менее многие его работы попали в известные галереи и на крупные аукционы, где, освященные солидными подписями и наделенные

представительными родословными, были проданы за весьма немалые деньги…

Китинг был весельчак, всеобщий любимец и превратился в подобие народного героя, но, по собственному утверждению, был абсолютным дилетантом в области фальсификации и считал свои работы весьма слабыми — едва ли они кого-то обманут. Естественно, возникает вопрос: что же это за эксперты, которые приняли его мазню за оригиналы, что же это за арт-дилеры, которые помогли его картинам попасть, скажем, в галереи Леджера на Бонд-стрит? Стать жертвой обмана, если это хорошая подделка, еще куда ни шло, ну а если — плохая? Конечно, если подделка безупречна, эксперту едва ли стоит винить себя в том, что его провели, но здесь есть смысл сослаться на точку зрения, отраженную в статье, где обсуждались мои собственные подделки — думаю, это шаг вперед. Статья появилась 12 марта 1980 года в римской «Интернэшнл дэйли ньюс»:

Эти работы вне всяких сомнений выполнены на подлинной бумаге XV–XVI веков чернилами и углем, они, безусловно, созданы настоящим художником, которому удалось передать стиль разных имитируемых им мастеров, поэтому экспертов аукционов, которые исследовали эти работы, прежде чем выставить их на продажу, нельзя считать ответственными за происшедшее.

Безусловно, восхищение обывателя подделками в немалой степени объясняется тем, что ему приятно видеть, как экспертов посадили в лужу. Но я совершенно не намерен в этой главе поднимать их на смех — такой слишком простой и очевидный ход никому не пошел бы на пользу. Я вовсе не анархист. Как-то один мой приятель ворчливо заметил, что я сошел с дистанции, на что я возразил: нет, я не сошел с дистанции, я просто решил понаблюдать со стороны. Мне кажется, в мире искусств многое давно идет наперекосяк, и это положение вещей отражает болезненное состояние мира в целом, поэтому позиция стороннего наблюдателя позволяет оценить ошибки в этой сфере довольно точно и объективно и, возможно, предложить какие-то рецепты для исцеления. Да, я собираюсь критиковать экспертов, но мне ясно: такая критика должна быть конструктивной, иначе ценность ее будет равна нулю.

Прежде чем сказать неприятные вещи в адрес людей, мнящих себя авторитетами в изящном искусстве, следует провести некую грань между дилерами и джентльменами, знатоками и учеными, а также всеми этими людьми и настоящим экспертом. Разница

между джентльменом и дилером очень проста: за редчайшими исключениями, лишь подтверждающими правило, они друг друга взаимоисключают. Невозможно глубоко погрузиться в далекие от джентльменства грязь и болото арт-дилинга и при этом не замарать руки. Граф Антуан Сейлерн, аристократ и выдающийся коллекционер, понимал это инстинктивно и пускал торговцев картинами, даже весьма известных, к себе в дом только через черный ход. В отличие от дилеров и джентльменов знатоки и ученые взаимоисключающими категориями не являются, можно быть тем и другим, но следует иметь в виду, что знаток и ученый — понятия не равнозначные. Можно быть знатоком без ученой степени, равно как и ученым без знаний. Последнее, в частности, объясняет, как Эллис Уотерхаус, несомненно, блестящий ученый, автор важнейшей работы о творчестве Гейнсборо, вдруг глупо попался на моей картине «Мальчик в голубом»: ему не хватило, по крайней мере на тот момент, знаний именно знатока.

Но что отличает настоящего эксперта, который к тому же еще является и знатоком, и ученым, от дилера, от джентльмена, да от кого угодно? Ответ таков: настоящий эксперт не просто ученый и знаток, он посвящен в то, что итальянцы справедливо называют mestiere (ремесло) искусства. Эти люди знают искусство изнутри, они умеют пользоваться инструментарием художника, они сами создавали живописные полотна. В отличие от них, нынешний усредненный эксперт не имеет глубинных познаний в искусстве, он не может читать и писать на их языке. По сути, его можно обвинить в безграмотности, в искусстве он разбирается довольно слабо. В этом смысле он напоминает библиотекаря, который должен занести в каталог и расставить по полкам книги, написанные на неизвестном ему языке. В своем невежестве он группирует их по цвету, размеру и весу. Представьте, как выглядит регистрационная карточка в таком каталоге:

No. 44
Голубая книга
Размер 10x6 дюймов
Число страниц 200
Вес 12 унций
Приобретена в 1908 году. Чудесный бледный тон обложки выигрышно смотрится рядом с безусловными подлинниками на полках библиотеки «Туит». И все же грубая бумага заставила профессора Фуллдима предположить, что книга — подделка.

Некоторые статьи каталога по живописи, подготовленные учеными мужами, на взгляд образованного человека не менее

смехотворны. Моя позиция такова: современные специалисты по живописи должны разбираться, по крайней мере, в азах искусства, если они мнят себя экспертами, но это вовсе не означает, что я придерживаюсь обывательской, по сути, точки зрения: работу другого художника может оценить только художник или, как писал Оскар Уайльд, «художники, как греческие боги, разоблачаются только друг перед другом». Я лишь хочу сказать, что подлинный знаток разбирается в живописи досконально, а не только по внешним приметам, необходимым для каталогизации. Чтобы оценить шедевр живописи, не нужно быть художником самому, как не надо быть великим поэтом, чтобы оценить великую поэму. Но если ты не умеешь читать, хороша ли поэзия, плоха ли — понять это тебе просто не под силу. А если ты не умеешь рисовать, тебе не отличить изысканный рисунок от того, что как раз изысканностью не отличается. Разумеется, и человек, не владеющий кистью, может до определенной степени оценить суть картины, научиться постигать тонкости ремесла, разные стили, разные временные периоды, зазубрить, подобно попугаю, имена художников и связанные с ними даты, но и в таком случае эти люди знают примерно пять процентов того, что реально требуется знать о живописи, если претендовать на звание настоящего эксперта. Значение имеют именно девяносто пять процентов, но большинство так называемых экспертов, выступая в качестве непререкаемых авторитетов, основываются на пятипроцентном знании предмета.

Чтобы показать некоторые ошибки таких авторитетных специалистов, изучавших мои ранние работы, следует для начала упомянуть мои собственные недостатки. Где-то я прочитал стишок, который приписывают Дюреру: «Кто ищет грязь, ее искать не будет, когда под дверью уберет своей». Я все-таки ищу не грязь, а ошибки в суждениях, но упомянутый в стишке принцип вполне применим, и много подобных ошибок можно «сложить» и у моего порога. Некоторые из них столь очевидны, что задаешься вопросом: как могли обмануться эксперты, даже самые недалекие? Возьмем картину «Молодой азиат с лошадью», проданную на аукционе «Кристис» за 1400 гиней в 1968 году.

«Молодой азиат с лошадью»

Сам по себе рисунок неплох, он говорит о гораздо более глубоком знании Кастильоне, не доступном и самым продвинутым специалистам, и это никакая не копия, то есть является совершено самостоятельным произведением искусства. Тем не менее не надо быть Бернардом Беренсоном, чтобы понять: рисунок не так стар, как бумага XVII века, на которой изображен «Молодой азиат с лошадью». И возникает естественный вопрос:

«Почему?» Дело в том, что художники, чего-то стоящие, просто так незаконченным ничего не оставляют, и, если мы спросим себя, почему в данном случае левая задняя нога лошади не прописана, мы легко найдем правильный ответ. Нога животного лишь обозначена, потому что художник боялся повредить уже и без того поврежденную старую бумагу. Будь краска нанесена поверх отверстий, она бы просочилась насквозь и стало бы совершенно ясно: художник пользовался бумагой, над которой уже поработало время. С другой стороны, сам факт обрисовки поврежденного участка бумаги уже говорит о том, что художник, рисовавший на бумаге XVII века, сам к этой эпохе отнюдь не принадлежал. В этом моем Кастильоне есть и другие подобные мелкие недоработки. Генуэзский мастер был великим анималистом. Он прекрасно разбирался в строении тел животных, которых рисовал, я же на момент создания этого рисунка еще не был в необходимой мере знаком с анатомией лошади, в результате голень ее задней ноги получилась слишком вытянутой. Туманные очертания левой руки азиата объясняются отчаянной попыткой поправить то, что, возможно, следовало бы не трогать, а оставить, как есть, возможно, первый вариант, пусть неточный, выглядел бы лучше, но такие ошибки допускают и рисовальщики куда более высокого калибра, чем я. Конечно, нельзя требовать от любого эксперта знания анатомии лошади, как нельзя обвинять этих людей и в том, что они оставили без внимания эту маленькую оплошность в более или менее удовлетворительном рисунке — но увидеть, что художник намеренно обошел поврежденные места на холсте, они были обязаны.

Я уже говорил, сколь был легкомыслен на ранних этапах своей карьеры, помечая свои работы коллекционными знаками, это уже тогда могло бы выдать меня с головой. Конечно, ложные коллекционные знаки, как и ложные надписи, могут встречаться и встречаются и на подлинниках, но, когда попадается нигде не зарегистрированная картина, без каких-либо сведений о ее происхождении и доказательств ее подлинности, такую картину, вне всякого сомнения, нужно изучить самым тщательным образом. На моего Коссу, который попал к Пьерпонту Моргану, коллекционные знаки я нанес весьма неуклюже, и обнаружить подделку можно было бы гораздо раньше, однако на это ушло целых пятнадцать лет. Как же эта работа была разоблачена? Тут есть, что проанализировать — и не только потому, что из-за нее тень сомнения пала на целую серию моих работ. Такой анализ позволит понять логику экспертов. Прежде всего необходимо помнить: фальсификатор одинок, а противостоит ему целая

армия авторитетов. Чтобы попасть к Пьерпонту Моргану, «Паж» Коссы был внимательно осмотрен тремя группами экспертов, вот они: Ричард Дэй и Филип Понси в «Сотбис», Джон Баскетт, Джеймс Байем Шоу и Кристофер Уайт в галерее Колнаги, наконец, мисс Стэнфл и ее коллеги из самой библиотеки Пьерпонта Моргана. Если верить газетам, потребовались «месяцы кропотливой детективной работы», чтобы убедительно доказать: мой Косса — это фальшивка. Давайте выясним, что за аргументы в итоге убедили мисс Стэнфл, куратора библиотеки Пьерпонта Моргана и признанного специалиста по старым мастерам, что «Паж» написан в наши дни.

Из газет следует: она что-то заподозрила благодаря Конраду Оберхуверу, австрийцу, тогдашнему куратору Национальной галереи в Вашингтоне. Этот ученый муж сам приобрел мои работы в галерее Колнаги, одна из них якобы кисти Сперандио, а другая, якобы написанная Косса. Всесторонне изучая свои покупки, господин Оберхувер встревожился — оказалось, что рисунки в чем-то похожи, и, вместо того чтобы увидеть представителей двух разных школ, он обнаружил текучесть линий, выдававшую одного и того же художника. Помимо этого, имелось сходство и в подготовке бумаги, и господин Оберхувер заключил: оба рисунка «замыты», дабы сделать их старше. Итак, два рисунка очевидно похожи друг на друга. Вполне возможно, он прав, но возникает вопрос: где же он был раньше, почему не заметил сходства до того, как истратил на эти работы государственные деньги? Почему не увидел «замытость» (если она есть на рисунках) при покупке? Своими запоздалыми сомнениями господин Оберхувер поделился с мисс Стэнфл и порекомендовал ей как следует присмотреться к ее «Пажу». Опять же хочется спросить: почему она не пригляделась к рисунку десять лет назад, когда совершала эту покупку? Так или иначе, лучше поздно, чем никогда, она вняла совету господина Оберхувера, и «Санди телеграф» рассказывает нам, как мисс Стэнфл стала смотреть на Косса взглядом, «исполненным сомнений».

Внезапно ей стало ясно — что-то здесь «не так». Рисунок, выполненный пером и чернилами, содержал заметные стилистические огрехи: перо было слишком летящим, а что касается возраста, сделанный пером рисунок начал (sic) выглядеть (sic) так, будто его состарили не годы, а тонкая работа лезвием. Голова выглядела все еще хорошо, но линии вокруг ног и правой руки заметно увяли… В бумаге ощущалась некоторая «замытость», на которую господин Оберхувер обратил внимание в

Вашингтоне.

Из вышесказанного со всей очевидностью следует, сколь необъективной была мисс Стэнфл. Во-первых, какой объективный исследователь смотрит на рисунок взглядом, «исполненным сомнений»? Это так же странно, как чрезмерная доверчивость. Сомнение подразумевает предвзятость. И вот она смотрит на картину предвзято и вдруг видит, что в ней полно огрехов. Трудно понять, почему к голове нет никаких претензий, хотя ко всему остальному отношение изменилось в худшую сторону. Мы, конечно, знаем, что рисунок не изменился ни в малейшей степени — зато решительно изменилась реакция на него мисс Стэнфл. Сомнения в ее душе посеял господин Оберхувер, и она смотрела на рисунок сквозь призму недоверия. Она уже не могла безоговорочно восхищаться рисунком и взирала на него «с мрачным и бередящим душу подозрением», стараясь обнаружить следы подделки. При таком подходе она дала бы искаженную оценку любому произведению искусства, даже подлинному шедевру. На ее суждение колоссальным образом повлиял коллега из Вашингтона, она уже не могла сделать по-настоящему критический анализ Косса и в итоге написала в отчете, что ей тоже удалось обнаружить следы «замытости», увиденные господином Оберхувером на принадлежавших ему рисунках. Если считать это утверждение правдой, тогда остается только поражаться тонкости восприятия мисс Стэнфл — потому что никаких «замытостей» на ее Косса просто не было. Ведь рисунок я сделал на настоящей старой бумаге XV века — зачем мне было его старить? Разве только чтобы выдать себя с головой. Впрочем, есть метод старения, который подразумевает вымачивание бумаги в каком-нибудь отбеливателе, тогда рисунок «замывается». Но мисс Стэнфл отметила, что чернильные линии были «состарены» с помощью лезвия. Таким образом, следы «замытости» лучше назвать «следами Вашингтона», потому что они не более реальны, чем новое платье короля — мисс Стэнфл сделала в итоге правильный вывод, но ее аргументы не были убедительны, основываясь на них, она могла бы отвергнуть самый что ни на есть подлинник.

Итак, как только господин Оберхувер и мисс Стэнфл окончательно убедились в том, что приобретенные ими для своих музеев рисунки являются подделками, они сообщили об этом Колнаги. Тот сразу вспомнил, что все три сомнительных рисунка поступили от меня, и серьезно обеспокоился: а вдруг и все остальные рисунки из этого источника не являются подлинниками? В итоге эти эксперты попросили своих клиентов

вернуть для проверки все мои работы. Все эти рисунки они разложили рядом, обратили на них «взгляд, исполненный сомнений» — и, к своему крайнему смущению, обнаружили, что все рисунки «очевидно похожи» друг на друга, на всех видна «замытость», равно как и текучие линии, и бесконечные ошибки рисовальщика. Колнаги ударился в панику и 9 марта 1978 года совершил большую глупость: опубликовал заявление в прессе, ссылки на которое напечатала 10 марта «Таймс», и в итоге причинил себе и коллегам не меньший ущерб, чем мне.

Около полутора лет тому назад нам стало известно, что возникло сомнение в подлинности ряда работ старых мастеров, приобретенных двумя бывшими директорами этой галереи из одного источника, но не сразу, а в течение восьми — десяти лет. Нынешние директора Колнаги решили связаться со всеми нынешними владельцами этих рисунков, купленных ими у нашей компании, и отозвать рисунки для тщательного анализа.

Научные исследования не смогли доказать, что рисунки являются подделками, но в некоторых случаях, когда об этом просили владельцы и когда эксперты сомневались в подлинности работы, Колнаги вернула уплаченные суммы в соответствии с давно сложившейся практикой.

В подходе экспертов мы снова видим субъективизм. Обратите внимание на фразу «Научные исследования не смогли доказать, что рисунки являются подделками». Как можно не смочь сделать то, чего ты и не пытался делать? Наука, по крайней мере, обязана быть беспристрастной, и доктор Джулиус Грант, ученый, которого привлекли к этой работе, и не взялся бы доказывать, что мои рисунки — подделки. Как поступают серьезные научные исследователи? Они проводят анализы и непредвзято собирают данные. У них нет заранее готового ответа на вопрос о том, что именно их эмпирические наблюдения должны или не должны доказать. Доктор Грант не доказал, что рисунки являются подлинниками, равно как и фальшивками, но — в отличие от наших экспертов — на его оценки не влияли происхождение рисунков, чужое мнение, репутационные последствия (в любую сторону) его решения, да и любые соображения внешнего порядка: подобные вещи сказываются на суждении большинства, но не влияют на экспертов высшего калибра.

На самом деле доказать, что все мои рисунки — подделки, помогли вовсе не научные тесты, а эксперты Колнаги. Взгляд мисс Стэнфл, «исполненный сомнений», оказался заразительным. Не обнаружив убедительных доказательств того, что рисунки

являются подделками, эти эксперты обратились к доктору Гранту в надежде, что за них поработает наука. Да, его основанные на научном анализе выводы не доказали подлинность этих рисунков, но я сильно подозреваю: если бы он сказал, что они фальшивые, факт подделки признали бы научно обоснованным. Это отсутствие объективности проявляется и в другом. Когда эксперты хотят найти нечто подлинное, взгляд, исполненный сомнений, меняется на доверчивый. Например, когда приобретение Косса, Ван Дейка или какого-то другого значительного художника означает еще одно перо в их павлиньем убранстве, они склонны видеть в предлагаемой им работе не дефекты, а достоинства. «Взгляд, исполненный сомнений», эдакое, по выражению Вильгельма Боде «модное заболевание», которое всегда охватывает аукционы после сенсационного разоблачения какой-либо подделки, это заболевание можно назвать «казус подделиус». И, как подтверждение тому — заметка в «Таймс»:

СОМНЕНИЯ В АВТОРСТВЕ — УДАР ПО ПРОДАЖАМ КАРТИН

Вчера оба серьезных лота на аукционе «Кристис» пострадали из-за сомнений в их авторстве. После вчерашней статьи в «Таймс» рисунок «Голова юноши», приписываемый последователю Андреа дель Веррочио, был снят с торгов.

Аукционист объявил: «Так как по поводу этого рисунка возникли ничем не подкрепленные слухи, мы посоветовали владельцу снять рисунок с торгов. По нашему мнению, работа написана в период, указанный в каталоге. Картину предполагалось продать за 10 000—15 000 фунтов…»

Предав историю огласке, козлом отпущения эксперты Колнаги выставили меня. Они не сделали и намека на то, что ошиблись сами. Чтобы избежать обвинений в клевете, в заявлении для прессы они меня даже не упомянули, но подтекст был такой: «Во всем виноват этот мерзкий Эрик Хэбборн из Рима, который год за годом подсовывал нам свою мазню и выдавал ее за подлинники. Перед таким злодеянием не устоит никакая экспертиза. Мы очень сожалеем о случившемся и, будучи истинными джентльменами, возвращаем коллекционерам их деньги. Более того, мы обещаем никогда больше не иметь дела с этим мерзавцем из Италии». Что называется, переложили с больной головы на здоровую, мол, я — просто преступник. Не сомневаюсь, кто-то спросит: а разве вы не преступник? Нет, ни в малейшей степени. Нарисовать картину в каком-то определенном стиле по своему желанию, а потом спросить, что о ней думают

эксперты — что здесь преступного? «Но разве в этом обмане не было корысти?» На это я отвечаю: а что, я должен раздавать свои работы бесплатно? Могу также со всей ответственностью сказать: за моих «старых мастеров» я никогда не получал сумм выше тех, какие художник моей репутации берет за свои работы. У кого был настоящий корыстный интерес, так это у дилеров, именно поэтому я не согласен считать себя преступником. Кто-то относится к мошенникам с чувством омерзения, но я к братству мошенников не принадлежу — так что свое омерзение приберегите для дилеров. Кстати, если заметные торговые площадки, такие как «Кристис», «Колнагис», «Сотбис», считают меня первостатейным плугом, почему они не подают на меня в суд? Первое, что приходит в голову: они не хотят раскачивать лодку, и это очень похоже на правду. Вот что сказал по поводу дела Китинга Дейвид Гулд, лондонский арт-дилер и специалист по живописи XIX века: «Это всего лишь вершина айсберга. Но никто не хочет обрушивать рынок. Вера в рынок — дело тонкое». Об этом же мне написал Брайан Сиуэлл в письме от 31 июля 1981 года: если мою историю предадут огласке, «первые стрелы полетят не в тебя, а в сообщество знатоков живописи». Далее он написал:

Что касается «Кристис», «Сотбис» и «Колнагис», ты удивишься, но Джулиан Сток многие годы утверждал, что они сами дают тебе заказы, и он полностью на твоей стороне. Фрэнсис Рассел справедливо утверждает, что один художник не может нарисовать столько, сколько приписывают тебе, что все истории с авторством — это не более чем слухи, а все сплетни идут во вред не столько тебе, сколько всей галерейной работе. Колнаги расстался со всеми, кто работал у него во времена сотрудничества с тобой, и его нынешний статус на рынке — ниже некуда.

Но опасение навредить бизнесу — не единственная и не самая главная причина, по которой дилеры и эксперты не посадили меня на скамью подсудимых в Олд-Бейли. Главная причина в другом — им нечего мне предъявить.

Несколько лет назад я прочитал книгу, в которой описывались жизнь и преступления персонажей, считавшихся «аристократами среди мошенников» — аферистов. В частности, там была приведена история графа Калиостро, печально знаменитого шарлатана XVIII века, о котором Карлайль отозвался так: «плут из плутов, самый совершенный из негодяев, вошедший в те отдаленные времена в историю человечества… Лжец высшей марки, которому на поле лжи нет равных, имеет полное право

претендовать на титул короля лжецов». Речь в книге шла и о таких пройдохах, как «граф» Люстиг, которому удалось дважды продать Эйфелеву башню, околпачить самого Аль Капоне и сохранить после этого голову на плечах. Но автор этого труда не стал распространяться о мастерах подделок в живописи по одной простой причине: оценить их обман в полной мере могут только эксперты, без этой оговорки, считает автор, их безусловно можно было бы занести в разряд типичных (чтобы не сказать «настоящих») мошенников. Такой подход — общее место. Наш старый друг Джо Блоггс, человек улицы, не видел разницы между подделкой картины и подделкой банкноты. В чем-то эту точку зрения можно принять — в нашем обществе произведения искусства обычно оцениваются в деньгах, и первый вопрос по поводу картины звучит так: «А сколько она стоит?» С другой стороны, Джо Блоггс — это не тот человек, с которым стоит консультироваться, если вы хотите выяснить статус произведения искусства, которое называют подделкой — даже если и считать Джо мыслителем, то мыслитель он неважнецкий.

Давайте уподобимся интеллектам посерьезнее и начнем с того, что изучим терминологию. Что, собственно, мы имеем в виду, когда характеризуем произведение искусства словом «подделка»? Казалось бы, с определением этого слова у меня не должно быть сложностей, коль скоро я его применяю на этих страницах необычайно часто — между тем дело обстоит иначе. И я не один затрудняюсь сказать, что же именно стоит за словом «подделка». Именно поэтому выставка фальшивой живописи в Британском музее называлась «Подделка?». Этот вопросительный знак говорит о том, что прямо объяснить это явление трудно, а то и вовсе невозможно. Уподобимся примеру достойных мыслителей: они пытаются проникнуть в суть трудного вопроса и убедиться в том, что проблемы, которые мешают дать удовлетворительный ответ, не заложены в самом вопросе. То есть нужно изучить правомерность самого вопроса и определить: а стоит ли его задавать? А что, если в его основе — ложный посыл или ложное предположение? Допустим, я задамся вопросом: «Какова длина рога у единорога?» Это значит, что я ошибочно признаю сам факт существования этого мистического животного, поэтому мой вопрос никто не воспримет всерьез. Точно так же, когда мы спрашиваем, что есть поддельный рисунок или картина, мы полагаем, что рисунки или картины в принципе можно подделать. Но если этот посыл ложный сам по себе, тогда этим вопросом вообще можно пренебречь и никогда впредь с серьезным видом его не задавать. И все-таки: могут ли рисунки и картины быть поддельными? Как ни удивительно, ответ на этот

вопрос — нет.

В подтверждение этой точки зрения приведу цитату из книги, которую покойный лорд Кларк определил как одну из самых замечательных критических работ по искусству: это «Искусство и иллюзия» сэра Эрнеста Гомбриха.

Логики говорят нам — а с ними не поспоришь, — что термины «подлинный» и «фальшивый» применимы только к утверждениям и предположениям. И как бы ни распоряжались этими терминами критики, картину в этом смысле слова никак нельзя назвать утверждением. Сказать о картине, что она подлинна или фальшива — это то же самое, что сказать о каком-либо утверждении, что оно синее или зеленое. Но этот простой аргумент часто не принимается во внимание, отсюда и возникает большая путаница в терминологии. Эта путаница вполне объяснима, потому что картины в нашей культуре принято как-то метить, называть, а названия или заголовки могут быть восприняты, как усеченные утверждения. Когда говорят «камера не лжет», сомнительность этого утверждения становится очевидной. Пропаганда военных времен часто помещала под фотографиями ложные подписи, чтобы обвинить или дискредитировать одну из воюющих сторон. Даже в научных публикациях именно текст подписи свидетельствует о подлинности изображения. Можно вспомнить одну нашумевшую историю в прошлом веке, когда, пытаясь доказать теорию эволюции, под эмбрионом свиньи написали, что это эмбрион человека — в результате одной весьма солидной репутации пришел конец. Без особых раздумий лаконичные подписи, какие мы видим в музеях и книгах, мы можем рассматривать, как утверждения. Когда под пейзажем мы видим надпись «Людвиг Рихтер», мы знаем: нам сообщают, что эту картину нарисовал именно он, и вот эту информацию мы при желании можем оспаривать. Когда мы читаем «Тиволи», предполагается, что на картине изображено именно это место, с чем опять-таки можно согласиться или не согласиться.

Из этой цитаты следует, что фальшивым может быть название картины и только оно, и, вопреки распространенному убеждению, картина или рисунок быть фальшивыми просто не могут, равно как и любое другое произведение искусства. Рисунок — это рисунок, точно так же, как роза — это роза, а фальшивым или ложным может быть только его название — то есть авторство. Казалось бы, мир искусств, проникшись этой истиной, должен вздохнуть с облегчением. Эксперту, коллекционеру, да кому угодно, больше незачем беспокоиться о подделках. Этот термин

можно изгнать из словаря любителей живописи. Весь вопрос в том, чтобы научить наших экспертов делать под картинами верные подписи: «Том Китинг в манере Сэмюэла Палмера», «Микеланджело в манере античных мастеров», «Андреа дель Сарто в манере Рафаэля», «Анонимный художник XX века в манере Клода» и так далее. И все — никакого преступления, никакого мошенничества, цены корректируются соответствующим образом, и все те, кто не могут себе позволить купить работу своего любимого мастера, могут заполучить нечто очень похожее неизмеримо дешевле, при этом они не будут испытывать чувство вины, равно как и не будут считать себя одураченными.

Приведу два примера: в одном случае подпись к картине в Британском музее правильная, в другом — нет. Первый: музейная копия Мантеньи, сделанная Рембрандтом. Эта работа подписана верно: Рембрандт по мотивам Мантеньи. Представим, что надпись гласила бы, что это Мантенья, тогда картина превратилась бы в подделку? Подделку Мантеньи? Нет, как мы только что выяснили, картины поддельными быть не могут, стало быть, и эта картина в любом случае остается подлинником, но ложным становится ее авторство. Еще один рисунок в том же музее, по непонятной причине не включенный в экспозицию «Подделка?» (кстати, там не было ни одного подлинного Хэбборна, в результате Ивонн Тан Банзл великодушно, хотя безо всякой необходимости, подарила им одного из моих «Стефано делла Белла», которого приобрела у Колнаги и который по ошибке был подписан дважды). В первом случае — «сэр Энтони Ван Дейк», а потом как «современная подделка». Правильнее, разумеется, было бы написать «Эрик Хэбборн в манере Ван Дейка», потому что независимо от качества это не более подделка, чем рисунок Рембрандта по мотивам Мантеньи. Мало того, что мой рисунок не является подделкой, он, в отличие от Рембрандта, даже не копия.

Последнюю точку в этой неловкой истории, имевшей место на Бонд-стрит в конце семидесятых, которая едва не вылилась в чудовищный скандал, поставило мое письмо, напечатанное в «Таймс» 17 апреля 1980 года — речь снова идет о том, как важно дать произведению верную характеристику. Я также называю истинных виновников этой неразберихи:

АВТОРСТВО РИСУНКОВ
От господина Эрика Хэбборна
Сэр,

я пишу Вам по поводу статьи Джеральдины Норман «В мире живописи кипят страсти из-за якобы поддельных рисунков» от 3 марта. В связи с рисунками, прошедшими через мои руки и чье

авторство вызывает сомнение, встает много интересных вопросов, хотя мало кто желает их обсуждать. Газетчики раздувают незначительную, по сути, роль в этом скандале профессора Бланта и говорят о том, какой я выдающийся художник, а хотелось бы разобраться, в какой степени в этой истории повинны дилеры и эксперты.

Вместо того чтобы восхищаться качеством возможных имитаций, стоило бы порассуждать о способностях тех, кто определил авторство этих работ, и по чьему совету были потрачены внушительные государственные средства. Короче говоря, в первую очередь надо задать вот какой вопрос: кто эти люди, ответственные за ложные описания произведений искусства? Это ведь они превратили работы без авторства, которые я предложил им для изучения, в подделки, поставляемые на рынок «Кристис», «Колнагис» и «Сотбис». Кто они? Ответ на этот вопрос позволит разоблачить некоторых горе-экспертов.

Искренне Ваш
Эрик Хэбборн.

На данном этапе нашей истории про Винсента Ван Бланка нам не хватает злодея. Винсент изображает из себя примадонну, категорически отказывается от звания «преступника», не желает больше носить маску и заявляет о том, что его работы — не подделки. И все-таки без злодея не обойтись, ведь надо кого-то разоблачить, иначе наша история останется без развязки. В самом деле, разве может Агата Кристи не выложить на тарелочке разоблаченного злодея? К счастью, у нас есть два кандидата на эту роль — эксперт и дилер. Один виновен в том, что дал ложные описания произведений искусства, а другой — на основе этих ложных описаний заработал немалые деньги. Лично мне кажется, что эксперт на роль злодея не очень годится. Все-таки у нас нет оснований предполагать, что его мотивы изначально порочны. Далее, те из нас, кто любит искусство прошлых веков, должен быть безмерно благодарен ученому бедолаге, которого я по всем прочим поводам весело окунаю лицом в грязь: в творческой стороне дела он разбирается, увы, не сильно — что ставит его в тяжелейшие условия, и он вынужден полагаться на жесткие и устоявшиеся принципы своей дисциплины. Однако в большой степени именно благодаря его трудам выжило и сохранилось наше великое культурное наследие. Время от времени он допускает этические ляпы, но это — следствие дурного влияния. Когда Беренсоны водят компанию с Дувинами, они рискуют утратить непредвзятость и честность. Но в целом эксперт — это порядочный человек, иногда, конечно, надувающий щеки, но все-

таки не злодей. Значит, на роль негодяя у нас остается только один кандидат — дилер. Я прошу меня извинить за некоторую огульность, но ниже мы увидим, до какой степени злокозненным может быть арт-дилер.

После заявления для прессы, сделанного Колнаги, в газетах появились ссылки на проданные мной рисунки «старых мастеров», чья подлинность оказалась под вопросом. В «Санди телеграф» упомянуто двадцать пять таких работ. Если вы дочитали мою книгу до этой страницы, вам ясно, что двадцать пять — это сильно заниженный результат моей деятельности. Можно предположить, что на эту цифру потянет только группа «Стефано дела Белла». А ведь еще была целая коллекция, выполненная для Ханса, и куча рисунков, попавших на аукционы. Я не вел точных записей и не могу назвать достоверную цифру — сколько новых «старых мастеров» я выпустил на рынок за период между моим первым Джонсом, проданным на «Кристис» в 1963 году, и пресс-релизом Колнаги в 1978-м? Но даже если считать, что я делал одну работу в неделю, общее их количество перевалит за 600. Чтобы избежать преувеличений, давайте округлим результат и остановимся на симпатичной цифре 500 — примерно столько рисунков в стиле «старых мастеров» было запущено в оборот. Из этих пятисот только двадцать пять вызвали серьезные сомнения, и все эти двадцать пять работ прошли через «Колнагис», «Кристис», «Сотбис» и «Ханс». Насколько мне известно, ни один из рисунков, запущенных мною через других дилеров, ни у кого не вызвал сомнений, что заставляет меня задуматься: а не слишком ли легкую задачу я поставил перед экспертами? У них возникли сомнения относительно двадцати пяти рисунков, но это никак не связано с их умением или чутьем — это я сам совершил ошибки, как методологического, так и маркетингового характера. Рисунки, которые я выставил на торги под чужими именами, сошли за подлинники. Надо сказать, что я постепенно прибавлял в классе. К концу семидесятых я изрядно поднаторел в искусстве имитации «старых мастеров». Никаких подчисток бритвой, никаких знаков коллекционеров, никакого «взгляда из Вашингтона» или стилистических противоречий, по которым эксперты могут опознать мою работу. Отличить мою работу от оригинальной стало практически невозможно, за исключением случаев, когда у меня были причины засветиться.

С учетом всего вышеизложенного я решил: пусть меня изобличили, как создателя фальшивок, но я могу и буду продолжать мою деятельность, пока не выпущу на рынок еще 500 «старых мастеров». Если эти работы пробьют себе дорогу, это будет означать, что мои теоретические установки о живописи

верны, а именно: можно уйти от влияния эпохи, места, собственной художественной манеры и пропитаться духом неподвластного времени мира искусства, откуда лучшие художники и черпают вдохновение. На сей раз я обещал себе не повторять ошибок молодости, сидеть тихо и внимательно следить за тем, чтобы созданные мной работы никоим образом не указывали на меня. Иногда в порядке развлечения я относил на аукцион какую-нибудь старую картину, подписанную моим именем, и наслаждался презрением на лице эксперта, который ее отвергал. Такие случаи убедили меня в том, что большинству экспертов не хватает объективности. Вот как они рассуждали: прошли годы, и дело Хэбборна стало достоянием архивов. Это был некий одноразовый всплеск, несколько ловких подделок, но теперь на все эти работы есть досье, эксперты в состоянии опознать руку художника, и, если он возьмется за старое, фальшивки будут сразу выявлены. Им было невдомек, сколько моих работ они уже освятили своим одобрением и сколько еще освятят.

Чтобы окончательно запутать экспертов, я сделал несколько рисунков, которые были карикатурой на мои собственные ранние неудачи. Эти рисунки я назвал «моим отвлекающим маневром» или «красной селедкой». Термин оказался более чем уместным: я намеренно использовал для них густо-красные чернила. Мои рисунки буквально источали кровь, искрились избыточной энергией и пародировали мою раннюю манеру письма. Но даже при всех этих огрехах первые рисунки этой серии ушли с аукционов и по другим каналам за относительно неплохие деньги. Два-три года спустя цены, впрочем, упали, и я понял, что эксперты насторожились, почуяли «подделку», которую с радостью для себя объяснили моим угасающим талантом. У них явно полегчало на душе — Хэбборна можно узнать за милю. Эксперты купились на красные чернила, что подтверждается статьей об аукционных торгах в «Таймс».

Поддельный рисунок Рембрандта поразительного качества был предложен на аукционе «Сотбис». Директор отдела рисунков «Сотбис» господин Джулиан Сток оценил работу в 10 000—15 000 фунтов и уже было приступил к рекламе этого сокровища, как вдруг понял, что ошибся…

Подделка поступила в «Сотбис» из Америки с уведомлением: рисунок был продан на аукционе в Хэйрвуде. Эту информацию подтверждал и фотоснимок в каталоге «Сотбис». Чтобы понять, чем отличаются эти две работы, пришлось сравнивать их самым тщательным образом…

Ключом к процветающему бизнесу по производству «старых мастеров» стали красные чернила. «Я очень удивился, когда взял рисунок в руки, — сказал господин Сток. — Я сразу обратил внимание на красные чернила и заподозрил неладное — это знак современной подделки. Но все-таки рисунок находился в коллекции Хэйрвуда, и я решил, что ошибаюсь…»

И все-таки Рембрандт оказался поддельным — значит, первоначальные подозрения относительно чернил были верны. Все другие рисунки в «Сотбис», выполненные такими чернилами, были созданы итальянцами, главным образом, венецианцами. Там было несколько Гварди — Франческо и Джакомо — и несколько Тьеполо — Джованни Баттиста и Доменико.

Под подозрение попали все рисунки, выполненные красными чернилами — по иронии судьбы имитация Рембрандта, доказавшая успех моей «красной селедки», была написана совсем не мной, равно как и виды Венеции. Вот уж везет экспертам: три разных фальсификатора применяют легко распознаваемые красные чернила!

Короче говоря, мне удалось усыпить бдительность экспертов, и я потихоньку принялся доказывать правильность собственных теоретических выкладок о живописи — я намерен положить их в основу книги о рисунке, а заодно и опровергнуть шесть пунктов столь лелеемой знатоками теории, которая их так часто подводит:

1. Фальсификатора всегда выдает его собственная манера письма.
2. Фальсификатору всегда не хватает свободы выражения и оригинальности.
3. Подделка всегда уступает оригиналу в качестве.
4. Подделки всегда отражают вкусы своего времени.
5. Подделки появляются только в смутные времена.
6. Если подделку не удается обнаружить при визуальном осмотре, на помощь всегда приходит наука.

Если поменять *всегда* на *иногда*, с первыми четырьмя пунктами этой забавной теории еще можно согласиться. Художник, работающий в стиле рисовальщика былых времен, может *иногда*, а порой и часто, раскрыть свое авторство, невольно обнаружив собственную манеру письма, а также отсутствие свободы выражения, низкое качество и приметы своего времени, но не *всегда*, а если человек это достаточно способный, то и *никогда*. В своей книге я уже не раз высказывал сомнения по поводу подобных теоретических воззрений. Никакая

«индивидуальная манера» не связывает моих Косса у Пьерпонта Моргана и Ван Дейка из Британского музея, едва ли можно говорить об отсутствии свободы выражения у «Пиранези» в Национальной галерее Дании, а некоторые мои Джонсы дадут фору работам самого этого художника. А найдите-ка приметы XX века у Сперандио в Национальной галерее Вашингтона или у Брейгеля в нью-йоркском Метрополитене. Что касается пункта пять в списке обожаемых экспертами теорий о подделках — будто таковые появляются только в смутные времена, — это вообще абсурд, основанный на нескольких примерах, когда подделки действительно появлялись в смутные времена, в частности, Вермееры Ван Меегерена во время Второй мировой войны. Мои собственные работы находятся в обороте в течение двадцать пяти относительно мирных лет.

Последний пункт этой милой теории утверждает: наука в состоянии заменить знатоков, когда нужно определить, с подделкой ты имеешь дело или нет. Мнение это чрезвычайно ошибочно, хотя и широко распространено. В энциклопедии «Enciclopedia dell Arte Garzanti» под заголовком «Falsificazione» приводится следующая отрадная для коллекционеров информация:

…В наши дни химический анализ, спектрограф, радиограф, исследование под микроскопом могут помочь в разоблачении подделки, которая почти во всех правовых системах определяется как заранее спланированное преступление. Для этого используется крайне сложный и тонкий механизм, так называемые геологические часы (калий — 40, уран — 238, рубидий — 87), позволяющие установить возраст использованных материалов: преобразование ядра влияет на состав этих материалов, а художественное полотно вбирает в себя их элементарные частицы. Этот метод особенно эффективен, если нужно определить возраст картины, написанной маслом, — используются свойства белого свинца. Радиоактивность этого элемента с годами заметно возрастает, поэтому достаточно замерить радиоактивность красок со свинцовой основой, чтобы определить, в каком веке написана картина — в нынешнем или сотни лет назад. Далее, в XX веке промышленность, ядерные эксперименты и отравление окружающей среды в целом увеличили уровень C-14 в органических веществах (бумага, холст, льняное масло) настолько, что можно с достаточной точностью определить, написана картина до или после Второй мировой войны.

Эти успокоительные слова были написаны в 1973 году. Пять

лет спустя некоторые мои рисунки исследовал доктор Джулиус Грант, химик-аналитик, и, хотя я применял масляную краску с содержанием льняного масла и белого свинца, ему не удалось установить, что работы выполнены в наши дни. Неприятная истина заключается в том, что научные методы изучения произведений искусства все еще находятся в зачаточном состоянии, и, даже если в будущем эти методы будут усовершенствованы, они смогут доказать лишь то, что это фальшивка, подлинность же картины останется недоказанной.

Впрочем, вернемся к моим планам — подвергать экспертов дальнейшим испытаниям. Они и в лучшие времена не отличались объективностью, а тут им предстояло поработать с небольшой группой рисунков, на которые уже наклеили ярлык «фальшивка», поэтому рассчитывать на непредвзятый подход при оценке их художественных достоинств не приходилось. Разумеется, эти эксперты никогда не читали Гомбриха, никто не сказал им, что, строго говоря, фальшивых произведений искусства просто не существует, само слово «подделка» вызывало в их умах только негативную реакцию, какая возникает у верующих при слове «дьявол», и это их пугает, хотя доказательств существования Князя Тьмы у них нет. Что же заявили наши эксперты? «Это подделки, и ничего хорошего тут не жди, бывает, нередко они даже умело сделаны, но одурачить они уже никого не смогут». Мало того, коль скоро эксперты уяснили, что это подделки, они положили их в специальное голубиное гнездо в своих мозгах, отведенное для подделок, и привели в соответствие с концепциями, заранее выношенными специалистами по данному вопросу. Например, если Макс Фридлендер говорит: «Фальсификаторам не хватает свободы выражения», это означает, что в рисунках Хэбборна отсутствует спонтанность, а то, что выглядит как спонтанность, на самом деле лишь хитрая ее имитация. Чтобы при такой постановке вопроса доказать правильность моей теории, мне требовалось начать все сначала и представить еще один комплект «старых мастеров», которые никоим образом не выдавали бы моего авторства. Никаких звонков в «Колнагис» с попытками договориться о встрече, не надо подкатываться к «Сотбис», мол, как вам мои последние потуги? Нет, мои работы будут оценивать авторитеты, не имеющие понятия об источнике — только тогда я буду знать, что их мнение можно считать объективным.

Возможность запустить новые работы на рынок не замедлила появиться. Как только благодаря моему письму в «Таймс» скандал после публикации пресс-релиза Колнаги был замят, на связь со мной вышли сразу несколько дилеров, занимавшихся «старыми

мастерами». В основном это были звонки по телефону. Когда я представлялся, голос на другом конце провода произносил примерно следующее: «Господин Хэбборн, не могли бы вы нам помочь? Один из моих клиентов ищет Гуэрчино. Не могли бы вы помочь его найти?» На это я отвечал, что поищу и просил абонента, который редко называл свое подлинное имя, перезвонить через пару недель, тогда будет понятно, увенчались мои поиски успехом или нет. В случае удачи мы договаривались: я передаю рисунок и забираю деньги — сумма не превышала мой обычный гонорар за акварели, около 200 фунтов в конце семидесятых, ближе к тысяче в конце восьмидесятых. Этим таинственным дилерам требовалось сохранить инкогнито, поэтому обычно я оставлял рисунок у портье какой-нибудь шикарной римской гостиницы, написав на свертке псевдоимя дилера, а сам забирал конверт на мое имя, иногда в нем лежали наличные, а иногда лишь записка с обещанием заплатить в следующий раз — видимо, после успешной продажи моей работы. И куда девалось большинство моих работ, штук 500, сделанных за десять лет с 1978 по 1988 годы, я просто не знаю. Рынок поглощал их с удивительной ненасытностью. Иногда я натыкаюсь на деяния рук моих в аукционных каталогах или в дилерской рекламе. Доходы от них иногда носят астрономический характер. От 80 000 до 150 000 фунтов — вот диапазон моих лучших творений. Я испытываю некоторое удовлетворение, оттого что музеи продолжают их покупать, и с нетерпением жду в их бюллетенях сведений о новой покупке — словно футбольный болельщик, жаждущий узнать результат матча. Разумеется, дилеры, выбрасывавшие на рынок столько «старых мастеров», прекрасно знали, чем торгуют, но едва ли рисунки были подписаны правильно, например «Эрик Хэбборн в манере Федерико Бароччи» или даже «позднейший последователь Кастильоне» или какого-то другого художника.

Давайте расскажу вам о дилере, который пристроил десятка три моих работ, они не предназначались для серьезных проверок, и я могу говорить о них, не боясь поставить под удар мои основные работы. Все началось, как и в других случаях, с телефонного звонка. Однако, на сей раз звонивший не стал скрываться. Он попросил разрешения приехать и пообщаться на предмет приобретения «старых мастеров». Весенний вечер 1985 года был промозглый и дождливый. Срок пятнадцатилетней аренды виллы Сан-Филиппо подошел к концу, я сидел возле камина в новом жилище, которое мы делили с Эдгаром, и пытался согреться с помощью вина и ревущего в камине огня. Наше новое жилище во многом напоминало Сан-Филиппо и

находилось всего в двух километрах от него. Мы отремонтировали и расширили здание старой фермы среди чудесной первозданной природы, неподалеку от дубовой рощи. День клонился к закату, и я был рад, что нахожусь дома. Эдгар обычно в этот час бывал со мной и тоже наслаждался вечерним чаем, я еще подумал, куда же он запропастился — и тут раздался стук в дверь. На пороге стоял учтивого вида хорошо одетый и воспитанный дилер. Он тщательно вытер о половик свои шикарные туфли, и я сразу понял, кто он. Взгляд его холодных глаз бродил по комнате, профессионально оценивая ее содержимое. От его взгляда не укрылись портрет сэра Питера Лели над камином, Бассано на стене напротив, персидские ковры, книги, бронза, антиквариат, голландский шкафчик XVII века, большой дубовый посудный шкаф XVII века из Франции и много прочих, не обязательно дорогостоящих, но привлекательных старинных вещиц, которые он тут же перевел в денежный эквивалент. Ему важно было понять, сколько я стою и, соответственно, сколько он предложит мне за мои услуги. Я принял его кашемировое пальто и изучающее оглядел его так же, как он оглядывал комнату, и пришел к выводу: будь осторожен, с таким надо держать ухо востро.

Усевшись возле камина, с бокалом в руке, он сразу перешел к делу. По его словам, он искал альбом, в котором содержится сто рисунков «старых мастеров», представляющих исключительно декоративную ценность. Я решил не облегчать ему жизнь и ответил, что старыми рисунками больше не занимаюсь.

— У меня есть клиент, готовый заплатить molto bene, — сказал он, потягивая вино, — очень и очень хорошо, например, тридцать миллионов лир?

Это составляло примерно 15 000 фунтов — если поделить на сто, получалось, что мои собственные акварели стоят намного дороже.

— Даже если бы я этим и занимался, сильно сомневаюсь, что сумел бы найти сотню «старых мастеров» за эти деньги.

— Va bene[1], Эрик, давайте подумаем о коллекции поменьше, скажем, от сорока до пятидесяти рисунков.

Это было уже интереснее, и я стал торговаться дальше: двадцать-тридцать будет более реально. В итальянском языке есть формальное и неформальное обращение друг к другу: людей совсем незнакомых или малознакомых мы называем lei, а друзей и близких — tu. Мы с ним только что познакомились и, соблюдая приличия, говорили друг другу lei, но в какой-то момент он, очаровательно улыбаясь, сказал, что в ближайшее время мы наверняка станем закадычными друзьями, а раз так, может быть,

перейдем на tu? Всевозможных жуликов я на своем веку повидал немало и понял: он просто хочет втереться ко мне в доверие. В Италии завести дружбу ничуть не проще, чем в любой другой стране, и его попытка сразу же придать нашим отношениям неформальный, дружеский характер, была просто хитростью: тогда наши будущие сделки или соглашения будут заключаться по-дружески и неформально, чем он и злоупотребит при первой же возможности. Но я не подал виду, что раскусил его маневр, решил ему подыграть, и вскоре мы уже tu-кали друг другу с совершеннейшим дружелюбием, в добром настроении опорожняли бокал за бокалом, он слегка расслабился и забыл о том, что «старых мастеров» мне предстоит «найти». Когда я заметил, что найти так много рисунков того периода будет технически сложно, он весело отозвался: «А-а, старая бумага? Этого добра у меня хватает». Мы еще немного поторговались и сошлись на том, что он заплатит мне полтора миллиона лир за каждый рисунок (около 750 фунтов), а все, что он заработает сверх стопроцентной прибыли, мы делим пополам. Я прекрасно знал, что получу за работу лишь те деньги, которые он передаст мне сразу, поэтому поставил условие: ни с одним рисунком я не расстанусь без оплаты на месте и наличными — никаких чеков. Мы ударили по рукам, он выпил на дорожку — по-итальянски это называется staffa (стременная), и часто эту процедуру сопровождает старая поговорка: «Если собрался в дорогу, в солнечный день или в дождь, выпей вина хоть немного, к цели быстрее придешь».

Когда он ушел, я с удивлением услышал, как во французском посудном шкафу XVII века что-то зашуршало, дверцы его распахнулись, и оттуда вылез улыбающийся Эдгар. Он знал, что за выпивкой я могу что-то важное забыть или упустить, поэтому и спрятался, чтобы подслушать мой разговор с дилером. Секретов друг от друга у нас не было, и он часто играл роль моей записной книжки. «Какой гнусный тип, — засмеялся он, выходя из тьмы на свет. — Тебе следовало утроить цену».

Через несколько дней дилер вернулся и принес мне много старой бумаги для всех периодов от XIV до XIX веков, преимущественно XVIII века. Я решил проверить, каковы его познания, и попросил написать на каждом листе бумаги соответствующую дату. Он выполнил мою просьбу с минимумом ошибок. Как я выяснил, он также был клиентом моих друзей Луиса и Мари и просматривал кипы гравюр и рисунков в «Лавке древностей». Вместе со старой бумагой он принес много книг, репродукций, фотографий и других источников, включая некоторые оригиналы. Среди фотографий оказалось несколько

примитивных имитаций работ Тьеполо, что впервые заставило меня усомниться в компетентности дилера. Он также принес несколько бутылок современных ярко-коричневых чернил, несколько коробок кричаще черных и красных мелков. И он рассчитывает, что с помощью таких, никуда не годных, материалов я намалюю что-то, хотя бы отдаленно напоминающее «старых мастеров»? Раздражала меня и манера его поведения. Он вел разговор так, будто мозг операции — это он, а я — простой исполнитель. Это он эксперт, знающий все тонкости соответствующего стиля и периода, а я — всего лишь безмозглый ремесленник, который каким-то образом обучился ремеслу, освоил умение водить по бумаге мелом и пером, а интеллекта тут требуется не больше, чем для работы киркой. Я видел, что передо мной самонадеянный нахал, который, при малейшей возможности, еще возьмется учить меня рисованию. Но об этом я помалкивал и позволял ему думать, что его поверхностные знания, обходительные манеры и назойливое дружелюбие меня вполне устраивают.

В первую партию сделанных мною рисунков входили Джанбаттиста Тьеполо, два Джандоменико Тьеполо, Пальма иль Джоване, Гверчино, Ванвителли и Кастильоне. Манере разных художников я следовал неукоснительно, но намеренно вводил некоторые дефекты стилистического или технического свойства, чтобы на выходе получились «декоративные» рисунки, какие ему якобы и требовались. Когда я их ему продемонстрировал, он остался доволен всеми — кроме «Гверчино». Он был прав, рисунок был слабоват. По какой-то причине — это мое признание наверняка порадует Дэниса Махона, крупнейшего в мире эксперта по этому художнику — мне никогда не удавалось нарисовать «Гверчино», которым я был бы полностью доволен. Странно, ведь его перо и манера замывки очень близки моим собственным рисункам, а, работая над XVII веком, я чувствую себя довольно уверенно. Более того, этого художника я изучал со всем возможным тщанием. У каждого из нас есть своя Ахиллесова пята, в моем случае — Гверчино. У нас с дилером был уговор: он забирает только те рисунки, которые его полностью устраивают, и я предал «Гверчино» огню. За все остальное дилер расплатился со мной наличными, как мы и договорились, и отправился домой — ждать моего следующего звонка, мол, я «нашел» еще одну партию новых «старых мастеров». На следующую встречу он привез несколько рисунков-оригиналов, какие-то я должен был брать за образец, другие просто нуждались в восстановлении. Поскольку мы были друзьями, восстановительную работу он предложил мне сделать бесплатно. Я также с удивлением обнаружил, что вместе

с этими рисунками он вернул моих Джанбаттиста Тьеполо и Лука Камбьязо — в испорченном виде. Дилер, или кто-то по его указанию, пропитал их каким-то химическим раствором, в результате бумага приобрела совершенно неубедительный лиловатый оттенок, а чернила набухли до такой степени, что рисунки стали совершенно неприемлемыми. Я был взбешен.

— Что с ними сделали, черт подери? — воскликнул я в ярости.

— Я хотел их немного состарить, уж слишком свежий у них был вид, — ответил дилер нервно.

— Ты просто идиот! — вскричал я. — Ты что, не знаешь, что нельзя старить бумагу, если она и так старая? И как ты вообще посмел прикасаться к моей работе?

— Ладно, Эрик, успокойся, — попытался снять напряжение дилер. — Тебе же ничего не стоит нарисовать их снова.

— Вот еще! Если ты такой умный, сам и рисуй.

Он стал умолять меня простить его, но я метал громы и молнии и внятно разъяснил моему новому другу: впредь пусть решает заранее, нравятся ему рисунки или нет, а уж потом их уносит, потому что я не возьму их обратно, не буду менять на другие и уж тем более делать заново.

Более или менее успокоившись, я показал ему мои новые «открытия», среди прочих там был пейзаж Марко Риччи, еще одна неудачная попытка справиться с Гверчино, большая и очень важная композиция с фигурами в манере Антонио Гварди, небольшой венецианский вид по мотивам Джакомо Гварди. Он забрал все, кроме «Гверчино», который снова полетел в огонь. Рассчитался он, как и раньше, наличными. За все, кроме «Джакомо Гварди», и это показывает, каким он был пройдохой. Я ведь ему внятно объяснил: сначала пусть решает, устраивает его рисунок или нет, а потом пусть его уносит, но он в порядке особого одолжения попросил отдать ему «Джакомо» на одобрение — до следующего визита. Он рассказал душещипательную историю о ребенке друга, у мальчика проблемы с наркотиками, собрать деньги на рисунки довольно сложно, но ради друга он совершил невозможное. Я, как дурак, сделал из моего правила исключение, и денег за «Гварди» так и не получил, да и сам этот рисунок испарился. В 1985 году дилер навещал меня в Антиколи довольно часто. Обычно он прибывал поздним утром, выбирал рисунки, потом я вел его пообедать в местную тратторию. За едой он рассказывал мне, что будет делать с коллекцией декоративных рисунков, которую он собрал. Скорее всего, осенью она пойдет по аукционам, и, чтобы вдохновить меня на еще большие подвиги, он подтвердил свое обещание отдавать мне пятьдесят процентов

от прибыли, после того как его собственные вложения удвоятся. Как-то он спросил, не хочу ли я что-то выставить на торги самостоятельно? У меня действительно было двенадцать оригинальных рисунков Рафаэля Менгса — имитации голов на рафаэлевских фресках в Ватикане. Рисунки были большие, и я просто не мог их повесить на стенах нового дома. Я передал их дилеру вместе с серьезной, хотя и малой по размеру венецианской работой — рисунок головы старика, попавший ко мне из коллекции сэра Роберта Монда, наверное, он был выполнен в мастерских Джентиле Беллини. Поскольку мы были друзьями, никакой расписки дилер не дал.

За два с лишним месяца я «обнаружил» для него около тридцати рисунков «старых мастеров». Вот наиболее значительные из них: прекрасный этюд «Тинторетто», голова орла «Пизанелло», наброски «Бандинелли», фигуры «Лонги», обнаженный мужчина «Понтормо», этюды «Пармиджанино», несколько второстепенных художников, включая Болдини, разумеется, много обоих Тьеполо — чтобы использовать бумагу XVIII века. Все эти работы воспринимались как современные, я уже писал, что они мыслились, как декоративные, и едва ли могли пройти серьезную проверку. Но цены, за которые эти работы ушли с аукционов, говорят о том, что дилер без зазрения совести выдал их за оригиналы. На двухстраничном развороте из мартовского номера журнала «Antiquariato» за 1986 год есть две мои работы с указанием цен, которые ушли в галерею «Salamon Agustoni Algrante» в Милане 25 ноября 1985 года: 138 000 000 лир — за «Понтормо» и 25 300 000 лир — за «Пармиджианино». Итого около 95 000 фунтов — неплохой заработок, если учесть, что вложено было всего 3000 фунтов. Кстати говоря, портрет молодого человека в шляпе на том же развороте, проданный 13 декабря 1985 года на аукционе «Сотбис» как работа начала XVI века, тоже нарисован в наши дни, хотя и не мной. Шляпа была скопирована с одной подлинной работы того периода, а дата — с другой. Далее, натурщик очень походит на молодого человека со спорной картины Латура в музее Метрополитен «Шулер». Прибыль дилера была гигантской, куда больше 100 %, но, видимо, он забыл, что обещал своему другу Эрику половину. Да и про самого друга забыл. Какое-то время он вообще не появлялся, и я решил нанести ему визит, поздороваться и забрать моих Менгса и рисунок венецианской школы или деньги, за которые они были проданы с аукциона, а заодно и плату за Джакомо Гварди.

Оказалось, что дилер переехал. Он перебрался в просторную виллу, окруженную виноградниками, откуда открывался

замечательный вид на город. Вилла была роскошно меблирована, к ней было пристроено новое крыло, где размещалась весьма ценная библиотека. Но удивительное дело: несмотря на все эти очевидные признаки процветания, дела у дилера шли, по его словам, не лучшим образом. Хотя Байем Шоу признал достоверность всех венецианских рисунков, конкуренты-дилеры посеяли семена сомнения. Да и мои Менгсы — явно не Менгсы. Что касается Гварди и моего раннего венецианского рисунка — они вообще исчезли бесследно. Ни слова не было сказано о том, чтобы как-то поделить с другом прибыль, в итоге я ушел от дилера с пустыми руками, и на связь со мной он больше не выходил. Что ж, так устроен мир, и так устроены некоторые дилеры, обходительные джентльмены с лицами, напоминающими серебряные чайнички.

Эпилог

Подобно Винсенту Ван Бланку, в начале жизни я знавал и бедность, и голод. Позднее, как и он, я познал комфорт, а в мои золотые годы — и роскошь. Но в отличие от него я никогда не считал себя непонятым гением, да и вообще гением, если на то пошло. Никто не принуждал меня становиться художником, и мир мне ничего не должен.

Возможно, некоторым экспертам будет приятно услышать, что я больше не работаю в манере мастеров былых времен. У меня есть свои долгосрочные проекты, которые хотелось бы завершить: книга о языке линий, текст которой уже написан, но его требуется дополнить иллюстрациями, а это большая работа. Я собираюсь опубликовать свой перевод на английский всех стихов Микеланджело, и текст опять-таки готов, но к нему необходимо продуманное оформительское решение. На английский сейчас переведен «Эпос о Гильгамеше» — с комментариями, заметками и иллюстрациями. Эту работу я использую, как справочник по живописи и скульптуре, и она уже есть у меня в виде проиллюстрированной рукописи, которую, если кто-то проявит к ней интерес, можно будет издать. Если судьба подарит мне еще несколько лет, без дела сидеть не буду. Что касается дня сегодняшнего, я вступил в возраст, когда пора платить за неумеренность в молодости. Всевозможные излишества сказались на моем здоровье. Но, подобно счастливым сибаритам из Древнего Китая, я исповедую философию довольства, а посему свою жизнь на другую менять не намерен. А когда удовольствия от жизни или искусства станут мне недоступны, придет время ухода.

Обычно писатели, которые рассказывают историю про Винсента Ван Бланка, в заключение дают коллекционерам небольшой совет, и из уважения к традиции я сделаю то же самое. Первое безоговорочное правило: никогда не вкладывайте деньги в искусство — просто покупайте картины! Неверно вложенные деньги нанесут удар по вашему бюджету, а если вы заплатили за то, что доставляет вам радость (люди, которым искусство радости не доставляет, владеть произведениями искусства вообще не имеют права), значит, эти деньги потрачены с умом. Допустим, в один прекрасный день какой-нибудь напыщенный знаток попытается отравить вам удовольствие и скажет, что вы купили подделку, — отошлите его к странице 357 в книге сэра Эрнеста Гомбриха и скажите ему (или ей) со всей определенностью, что никаких подделок нет, а есть поддельные эксперты и их

поддельные ярлыки. И последнее: ни на мгновение не позволяйте никаким сомнениям отравить себе удовольствие, которое вы получаете от вашей покупки, — наслаждайтесь ей такой, какая она есть. Кто знает, вполне возможно, вы приобрели подлинного Ван Бланка.

Италия Апрель 1991

notes

Примечания

1

Хорошо (итал.).